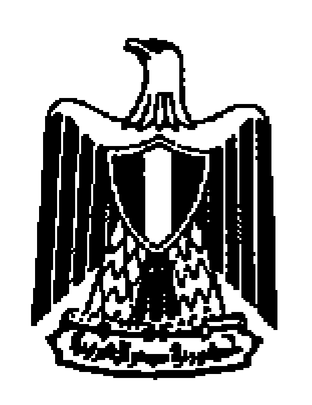
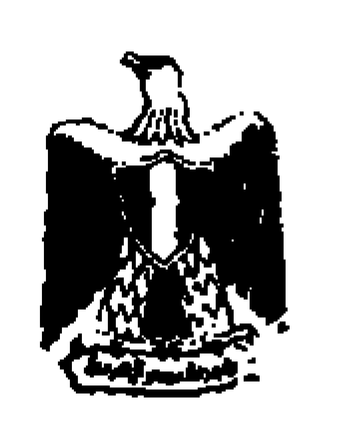


جمهورية مصر العربية
وزارة الاعلام
الهيئة العامة للإستعلامات

# ٧٧ سنة
# مع الفنون الجميلة في مصر

صبحي الشاروني



جمهورية مصر العربية
وزارة الاعلام
الهيئة العامة للإستعلامات

# ٧٧ سنة
# مع الفنون الجميلة فى مصر

صبحى الشارونى

فى أواخر عام ١٩٨٣ وأوائل عام ١٩٨٤ احتفلت كلية الفنون الجميلة بالقاهرة بمرور ٧٥ عاما على افتتاح ( مدرسة الفنون الجميلة المصرية ) بحى درب الجماميز بالقاهرة .

وسارت الكرنفالات فى شوارع حى الزمالك حيث تقع كلية الفنون الجميلة حاليا ، وأقيمت المؤتمرات والمهرجانات والمعارض للأجيال الفنية المتتابعة .

لقد بدأ تاريخ الفنون الجميلة فى مصر عام ١٩٠٨ بافتتاح هذه المدرسة التى مرت بعدة تطورات ، وكانت طوال هذه المدة مصدر اشعاع فنى وثقافى ملموس ، فبعد نصف قرن من انشائها ظهرت كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ، كما قام أساتذتها بانشاء كلية الفنون فى دمشق عام ١٩٥٩ ، وساهم العديد من أساتذتها فى التدريس بأكاديمية الفنون الجميلة فى بغداد ، وأخيرا تأسست كلبة الفنون الجميلة فى المنيا بصعيد مصر عام ١٩٨٣ بواسطة أساتذة هذه الكلية .

وفى هذه الدراسة يحاول الكاتب متابعة القضايا الفكرية الرئيسية التى تتابعت خلال هذه السنوات ثم يستعرض الاتجاهات الفنية المختلفة التى ظهرت على مدى ٧٥ عاما فى مصر .

## القضايا الفكرية فى الفن المصرى

من متابعتنا للحركة الفنية فى مصر — من مطلع القرن العشرين حتى اليوم نستطيع ان نستخلص القضايا التى انشغلت بها مع تتابع السنين .

فمع بداية القرن العشرين كانت القضية التى شغلت محبى الفنون الجميلة من أمراء الأسرة المالكة والأغنياء ، هى خلق جيل من الفنانين المصريين يحلون مكان الفنانين الأجانب الذين يزينون قصورهم ، أقل أجرا وأكثر ولاء . أما الفن المطلوب انتاجه فهو على النمط الأوربى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، على منوال طرز اللواوسة والباروك والروكوكو أو الأنماط الكلاسيكية .

فكان النموذج الذى يلقن لطلاب مدرسة الفنون الجميلة عقب افتتاحها عام ١٩٠٨ هو النموذج الأغريقى وعصر النهضة فى فن النحت ، والنموذج الذى اتبعه ( دافيد ) و ( انجر ) فى مطلع القرن التاسع عشر بميدان التصوير الزيتى . وظل الحال على هذا المنوال حتى قيام الحرب العالمية الأولى .

لم يكن هناك أى تفكير فى تحقيق الأصالة ، ولم يكن للتراث أى حساب فقد كان الهدف الذى وضعه الخديوى اسماعيل فى منتصف القرن الماضى وهو ( تحويل مصر الى قطعة من أوربا ) كان هذا الهدف قد تواضع وتضاءل حتى أصبح ( اقامة القصور والحدائق لاقامة الأثرياء والأمراء ، على النمط الأوربى السائد فى ذلك الوقت ) .

لكن عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى قامت ثورة ١٩١٩ الوطنية فى مصر . وقفز فى السياسة والفكر والفن شعار ( الاحياء ) وعودة الروح الى المجد الفرعونى القديم . واكتشف عام ١٩٢٣ كنز ( توت عنخ آمون ) مما أدى الى تأكيد هذا الاتجاه وترسيخه ، فكانت ( الفرعونية ) تسيطر على ثقافة ذلك الوقت ، فظهرت فى ميدان الأدب روايات ( عودة الروح ) لتوفيق الحكيم ، و « رادوبيس » و ( كفاح طيبة ) و « الملك الضليل » لنجيب محفوظ وكان المفكر « سلامة موسى » من دعاة احياء الفن والفكر والثقافة الفرعونية ، وعندما أقام محمود مختار تمثاله ( نهضة مصر ) ليعبر عن ثورة ١٩١٩ — جسد فى أحجار الجرانيت : الفلاحة المصرية — وهى رمز مصر الزراعية — ترفع عن وجهها الحجاب — رمز التخلف والجهل — معتمدة على أبى الهول — رمز المجد

الفرعونى القديم — بينما أبو الهول يهم بالنهوض اشـــارة الى استيقاظ المجـــد القديم .

لقد كان هذا الاتجاه هو أول اتجاه الى الأصـــالة فى الفن المصرى ، وكان السمة المميزة لفترة البعث والاحياء عند الفنانين الرواد محمود سعيد ( ١٨٩٨ — ١٩٦٤ ) ومحمد ناجى ( ١٨٨٨ — ١٩٥٦ ) فى التصوير الزيتى ومحمود مختار ( ١٨٩١ — ١٩٣٤ ) فى النحت .

بينما سار بقية الجيل الأول على المنهج الذى كان مرسوما له فى الدراسة ، أى الانتاج على النمط الكلاسيكى كمـــا عنـــد « محمد حسن » و « أحمـــد صبرى » . بينما اتبـــع الاتجـــاه « التأثرى » : يوسف كامل ، ووجد رواجا عند المثقفين من الأثرياء الذين كانوا يترددون على روما وباريس وشهدوا اقبـــال المتاحف على شراء لوحات التأثريين والارتفاع الخيالى فى اسعارها مع مطلع القرن العشرين . أما « راغب عيـــاد » فقد عاد من أوربا عام ١٩٣٠ ليتخذ اتجاها تعبيريا يقترب بعض الشىء من الكاريكاتير ويهتم بالحياة الشعبية وحياة الفلاح المصرى ويسجل الاحتفالات والابتهاجات الشـعبية والدينية .

وقد واصل الجيل الثانى من المثـــالين نفس الطـــريق التى ابتدعها محمود مختار وهى اعطاء مظهر فرعونى للمنحوتات ، ولم يعلن الثورة على هذا الاتجاه الا « جمال السجينى » بعد انتهـــاء الحرب العالمية الثانية .

بينما بدأ التمرد على الاتجاهين ( الأكاديمى ) و ( التـــأثرى ) فى فن التصوير الزيتى من منتصف الثلاثينيات ، وتغير وجه القضية المطروحة من الفرعونية أم الأكاديمية الى صراع بين ( الاتجاهات الحديثة والاتجاهات التقليدية ) ، وأصبح النقاش والصراع الفكرى يدور حول ضرورة التحديث ، بمعنى نقل واتباع الاتجاهات الحديثة فى فن التصوير الزيتى بالغرب . وظلت هذه القضية التى تبناها عدد من فنانى الجيل الثالث ، تتردد حتى نهاية الأربعينـــات ،

وأرتفع صوت الجيل الجديد حتى طغى تماما على صوت الجيل السابق عقب الحرب العالمية الثانية وكان هذا الجيل يجد سندا سياسيا فى دفاع الغرب عن حرية الفنان فى مواجهة النازية والفاشية التى وصفت الفنون الحديثة ( بالفن المنحط ) وأحرقت لوحات التعبيريين الألمان .

وكان كلا الجيلين الثانى والثالث ينقل عن الغرب ، والاختلاف بينهما يدور حول أى الاتجاهات أجدر بالاتباع : الاتجاه ( التأثرى ) وما قبله أم الاتجاه ( الحوشى ) وما بعده ؟

وكان « الفن السريالى » هو اقرب الأساليب الى متناول شباب الفنانين فى ذلك الوقت ، وكانت الدعاية الواسعة للسريالية قد وصلت الى أسماع رجل الشارع ولفتت نظره ، ولكنها لم تحقق أى نوع من الاقناع ، ولم تنجح فى تحريضه على بذل أى مجهود من أجل استيعاب ما تنطوى عليه هذه المدرسة الفنية ، فكانت النتيجة هى رفض رجل الشارع فى مصر للأساليب الحديثة عموما ، وأصبح يستخدم تعبير ( فن سريالى ) ليطلقها على كل عمل فنى لا يطابق الطبيعة . وظل هذا التعبير يستخدم حتى منتصف الستينات عندما عرفت ( التجريدية ) على نطاق عام وبدأت التفرقة بين المدارس الفنية المختلفة تجد طريقها الى فئات المتعلمين من الجامعيين .

ولكن قبل أن تشرف الأربعينات على الانتهاء برزت على السطح قضية جديدة تدور حول مفهوم « الواقعية الاشتراكية » ، ودار الصراع بين أنصار هذا الاتجاه من ناحية وأنصار بقية المذاهب الحديثة والتقليدية من ناحية أخرى ، وانقسم المثقفون الى فريقين أحدهما يناصر ( الفن للفن ) والآخر ينادى بضرورة التعبير عن قضايا الشعب والوقوف الى جانب الجماهير ومشاكلها اليومية .

وعندما وقع العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ( حرب السويس ) ساهم الفن مساهمة ايجابية وشعبية فى هذه المعركة ، بواسطة معارض الشارع والملصقات والرسوم الصحفية

والمطبوعات ، مما أدى الى الغاء كل الحواجز بين الأعمال الفنية والجمهور ، مما دفع بهذه القضية الى المقدمة ، وأصبح النقاش حول ( الشكل والمضمون ) يكتنف كل شيء فى الحياة الثقافية المصرية .

وما أن حلت الستينات حتى اتخذت القضية شكل الصراع بين دعاة الالتزام فى الفن والداعين الى حرية الفنان ، وهى فى الواقع نفس القضية التى كانت مطروحة فى الخمسينات ولكن فى رداء جديد وقد عرفت بقضية ( الالزام والالتزام ) فى الفن ، وقد حسم هذا الصراع الفكرى وتوقف الحوار ، بعد أن أعلن عن قدرة الاتجاه الواقعي على استيعاب مختلف الأساليب الحديثة وذلك بظهور الترجمة العربية لكتاب ( واقعية بلا ضفاف ) وهو الكتاب الذى يعلن أن أعمال بيكاسو يمكن اعتبارها ضمن اطار الفن الواقعى بعد توسيع حدوده .

وفى السبعينات ظهرت من جديد قضية الالتفات الى التراث . وربما كان السبب هو هزيمة يونيو ( حزيران ) ١٩٦٧ .

وبرزت الى الميدان الثقافى قضية الأصالة والمعاصرة ، واحتلت بؤرة المناقشات ، ومضمون هذه القضية هى محاولة التعرف على حدود استلهامنا للتراث لنحقق أو نثبت اصالتنا ، وحدود استفادتنا من خبرات الفن الأوربى والمعاصر لنعايش عصرنا الحاضر .

ولم تكن هذه القضية المطروحة هى قضية المثقفين المصريين وحدهم بل شغلت كل المثقفين العرب وأصبحت قضية عربية عامة يدور حولها الحوار من المغرب الى العراق .

ولما كان الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب قد تكون فى السبعينات ــ فكان من الطبيعى أن تحتل قضية الاصالة والمعاصرة بؤرة الاهتمام لدى الفنانين التشكيليين العرب جميعا .

وفى الثمانينات ظهرت قضية ( المصرية فى الفن ) فى مواجهة الاغتراب وأصبح الحوار الفكرى يدور حول ضرورة قيام الفن

بابراز الملامح المميزة لقوميتنا ومعالجة القضايا التى تشغل الناس، بدلا من الاستغراق فى الأبحاث الشكلية والعناصر الزخرفية والهندسية كالمثلث والدائرة والمربع وغير ذلك من التجارب التكنيكية التى تزيد من اتساع الهوة بين الفنون الجميلة والجماهير وتجعل معارض الفن قاصرة على الفنانين المتخصصين وحدهم .

وفى هذه الحقبة الأخيرة ظهرت سلسلة كتب : « وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية » التى تصدرها الهيئة العامة للاستعلامات ، وهى تقدم كبار الفنانين والرواد بالكلمة والصورة وتطبع بعدة لغات .. ولعبت هذه السلسلة دورا كبيرا فى القاء الضوء على منجزات مصر المتميزة فى ميدان الفنون الجميلة ، كما اهتمت بتقديم الابداع الذى يؤكد أصالتنا ويوضح مصريتنا .. لكن قضية المصرية فى الفن لا زالت تحتل بؤرة الاهتمام .

## هيمنة النموذج الأوربى على الفن العربى المعاصر

بعد أن تعرفنا على الجوانب الفكرية لقضية الأصالة والمعاصرة والقضايا التى شغلت الحركة الفنية فى مصر فى تطورها على مدى ٧٧ عاما بقى أن نتعرض للنموذج الأوربى الذى هيمن على الفن المصرى والفنون العربية كلها ، قبل تناول الاتجاهات المختلفة فى الفنون التشكيلية التى ظهرت داخل اطار هذه الهيمنة .

ان استخدام الزخارف العربية واستلهام الخط العربى فى الأعمال الفنية لا يعنى التخلص من هيمنة هذا النموذج الذى ننسج على منواله : لوحات ترسم على حامل الرسم للمعارض والمتاحف ، وتماثيل تزيينية لبيوت الأثرياء .

ولعل طريق الخلاص الوحيد — الذى أراه — للافلات من هيمنة هذا النموذج الغربى فى انتاج الأعمال الفنية : يتركز فى هجر لوحةالحامل والتوقف عن انتاج التماثيل التزيينية الصغيرة باعادة الارتباط بين الفنون التشكيلية جميعها ، وانهاء العزلة والانفصال بين فنون التصوير والنحت من جانب وفن العمارة من جانب آخر . ولقد سبق ان استطاعت دولة متخلفة هى المكسيك أن تفرض

انتاج فنانيها على سياق تاريخ الفن العالمى عندما أعادت هـذا الارتباط الوثيق والتاريخى بين فنى التصوير والعمارة . انه التصوير الجدارى وتماثيل الميادين والنحت الجدارى .

وعلى نفس الطريق لابد من تحقيق المصالحة بين الفن والآلة ليدخل العمل الفنى كل بيت ، فى الأدوات والأشياء البسيطة التى نستعملها كل يوم وطوال اليوم ، اى فى الفنون التطبيقية بشـكل عام ، والاسهام بدور فعال فى الفنون الجماعية الأداء كالسـينما والمسرح والتلفزيون وكذلك فى الكتاب والمطبوعات وما شابه ذلك .

* * *

كلما سافر احد الفنانين العرب الى أوربا ، سواء للدراسة او الاطلاع على منجزات الحركة الفنية فى أوربا ، فانه يسـافر وفى أعماقه كل الآثار المترتبة على احساسه بالانتماء الى العـالم الثالث ( عالم المستعمرات الأوربية سابقا ) فيقف أمام العـالم الغربى باحترام شديد نتيجة لمـا تحمله كلمة « أوربا » فى أعماق نفسه من دلالات حول القوة العسكرية والثراء المـادى والثقـافى والتقدم فى التنظيم والادارة ووفرة الانتاج .. الخ .

ومن هنا كان موقف الفنان العربى أمام الفن الأوربى مختلفا عن موقفه أمام أعمال زملائه العرب أو أعمال الفن الأفريقى أو الآسيوى . فالموقف الأول ناتج عن ظروف التفاوت فى مسـتوى المدنية خلال المرحلة الحضارية الراهنة .

ففى حين ينظر بندية ، واحساس بالتساوى ، مع اتبـاع نظرة نقدية متحررة : الى اعمال زملائه من الفنانين العـرب أو الأفارقة ، نجده فى موقف التلميذ من الأستاذ أمام الفن الغربى ، وقد عبر أحد الفنانين المصريين عن هـذه الظـاهرة فقـال : ( انه موقف الضعيف المحتقر أمام القوى السـائد ، مما يجعـل

الاحساس بالنقص يسرى فى مشـــاعره فيتجـــه الى تقليد فنـــون ومنجزات هذا القوى السائدة ) .

ان هذه الحالة تمثل أعمق وأخطر الآثار المترسبة فى وجدان الفنان العربى من عهود الاستعمار . وقد طرحت هذه القضـــية خلال المناقشات التى صحبت معرض السنتين العـــربى الأول فى بغداد عام ١٩٧٤ ، وارتفع شعار ( تعريب المعرض بعد تعريب الاسم ) ، ولكن القضية لم تناقش بصراحة ووضوح لأن جميـــع الفنانين العرب الذين شاركوا فى هذا المعرض بلا استثناء كانوا ينتجون على منوال الفن الغربى .

وفى حلال الثمانينات اتخذت القضية مظهـــرا جـــديدا يتعلق بابراز الطابع القومى والهوية المحلية فى مواجهـــة التبعيـــة للفن الغربى . وهذه القضية يطلق عليها اسم ( الصراع ضد العنصرية الفنية ) ، باعتبار أن أنصار المدارس المنقولة عن الفن الغربى هم المسيطرون على المواقع الرئيسية الرسمية والمؤثرة فى ميدان الفنون الجميلة بمصر .

وتمثل هذه القضية — التى لم تحسم بعد — بؤرة المناقشات الدائرة فى هذه الحقبة .

أما المظاهر الرئيسية للتبعية للفن الغربى فهى ليست مجرد اتباع المدارس والمذاهب الغربية دون أن تكون نابعة من الواقع المحلى مع رفض الأعمال التى تمثل استمرارا أو احيـــاء لجذور تاريخية لها اصـــالتها .. وأنما هذه التبعية تمتد الى أبعد من هـــذا بكثير ، اذ تعمل على صبغ الثقافة المصرية عامة بصبغة ما تصدره أغنى الدول الغربية من مواد اعلامية ، لها طابع يعمل على محو كل ما هو أصيل ومتميز بدعـــوى عالمية الفن ، ويشيعون بين الفنانين أن أعمالهم المقطوعة الجـــذور اذا كانت مرفوضـــة من الجمهور حاليا فهى لأجيال لم تولد بعـــد .. وغير هذا من الدعاوى التى تمزق كل صـــلة بين الفنون الجميلة والنـــاس وتجعلها فى برج منعزل غير مؤثر ..

ان الفن الذى كان له وجوده الأصـيل فى البلاد العربية والدول الأوربية على السـواء ـ قبل الثورة الصناعية ـ هـو الفن الشعبى بشكل عام ، أى الحرف اليدوية مثل تشكيل المعادن وصناعة الأوانى الخزفية والزجاجيـة ، والنقش على الخشب وزخرفة مختلف الأدوات الاستعمالية .. الخ

لكن بقيام الثورة الصـناعية فى أوربا ، والاتجاه الى الانتاج الغزير أصبح من الممكن انتاج آلاف القطع المتشابهة من التصميم الواحد ، وانقرضت معظم هـذه الحرف بشكلها التقليدى ليحـل مكانها فن التصميم الصناعى الذى تقدم بشكل هائل نتيجة لظهور المجتمع الاستهلاكى ونتيجـة للمنافسـة بين الدول الصناعيـة المختلفة على الأسـواق المشترية لمنتجاتها .. وكانت الولايات المتحدة الأمريكية هى أكثر الدول الغربية اعتمادا على هـذا الفن فى ترويج سلعها ذات المظهر الفاخر ، وفى نفس الوقت يتلائم هذا المظهر مع القيمة الاستعمالية للسلعة . وقد قامت الولايات المتحدة فى فترة من الفترات باحتضـان عدد من الفنانين الأوربيين الذين نادوا بضرورة ارتباط الفن بالصناعة .. بينما كانت الدول الأوربية التى ينتمون اليها لا تدرك القيمة الهامة لشـكل السلعة فى ميدان المنافسة مع منتجات الدول الأخرى .

وقد أغرقت هـذه المنتجات أسـواق الدول العربية وهددت معظم الحرف والصناعات الشعبية بها ، حتى أن ما تبقى منهـا اتخذ شكلا سياحيا وفقد العلاقة العضوية الضرورية لنمائه وتطوره وهى الاستخدام الشعبى الواسع لهذه المنتجات الحرفية .

أمام هـذا الواقع الطاغى المتمثل فى ميدان الفن التطبيقى .. رضخ الفنان العربى للنموذج الأوربى ، وهو غالبا نفس الموقف لفنانى بقية العالم الثالث الذين لم يجدوا فرصة لالتقاط الأنفاس ومناقشة هـذا النموذج الـذى بـدا متعاليا متعملقا أمامه .. فاتجه الى الترويج للفن والفكر الغربيين ، وتبنى هـذا النموذج ومحاولة تقديمه الى شعوب البـلاد التى لم تستجب فى مجموعها لهذا النموذج ، فظل يعمل فى حلقة ضيقة من صـفوة المثقفين فى

بلده ، وأحيانا مع عـــدد من الأثرياء الذين اتجهوا الى التشبه بأثرياء الغرب تحت سيطرة نفس الاحســـاس ( بالدونية ) الذى سيطر على الفنانين والمثقفين .

هذا بدلا من الاتجاه الى الأصول التى استمد منها الفن الأوربى مذاهبه مع التمرد على النموذج الأوربى وابتداع النماذج المتلائمة مع عالمنا العربى .. أن الفن الافريقى والاسلامى وفنون الشرق الأقصى ، كانت عوامل تطوير وتحــرير للفن الأوربى من القوالب الثابتة السابقة .. ومع هـــذا نجد عندنا حرصا على تقليد ونسخ النماذج الفنية فى الغرب والسير فى ركابها ، وهـــذا هو الايقاع الرئيسى فى الفن المصرى على طول تاريخه من مطلع القرن العشرين.

## الاتجاهات الفنية فى مصر

فى حدود هـــذا الاطار ، وداخل عملية اتباع النموذج الغربى ، نجد أن الحركة الفنية فى مصر قدمت بشكل مكثف خلال ٧٧ عاما ، الاتجاهات والمذاهب التى ظهرت فى الغـــرب خـــلال قرنين من الزمان .. هـــذا مع وجـــود تأثيرات محلية لها مفعولها كما أوضحنا خلال استعراض تطور قضـــية الأصـــالة والمعاصرة والقضايا التى تفرعت عنها خـــلال هذا القرن .

### اولا : استلهام التراث الفرعونى :

كان رائد هذا الاتجاه هو محمود مختار ( المثال ) فى أعقاب ثورة ١٩١٩ الوطنية ، وقـــد استمر هـــذا الاتجاه مؤثرا على فن النحت ، وان لم يكن عميق الأثر فى التصوير .. أن اعمال محمود مختار النحتية لازالت حتى اليوم ذات تأثير فعال على شباب المثالين ودارسى فن النحت ، وان كانوا منذ الخمسينات يفلتون من أسارها ويتخلصون من تأثيراتها بمجرد تخطى مرحلة الشباب .

والواقع أن استلهام التراث الفرعـــونى فى وقتنا الحـــاضر لا يتعدى مراحل الدراســـة ــ حتى عند كبار الفنانين ــ الذين يحاولون من حين لآخر التحقق من مدى ارتباطهم بهـــذا التراث

العتيق ، ومن الامكانيات التى يمكن أن تضيفها الى انتاجهم رؤية الأجداد القدامى للأشكال المستمدة من البيئة المصرية ، ثم متابعة القوالب الجمالية التى تعاقبت على مدى ثلاثة آلاف عام من بدايه التاريخ المدون وحتى بداية العصر المسيحى .. ولكن هذه الدراسات تنتهى عادة دون أن يترسب عنها الا القليل الذى لا يكاد يكون محسوسا .

ربما لبعد المسافة الزمنية وللانقطاع المبنى على التحريم والكراهية خلال العصرين المسيحى والاسلامى فى مصر ، مع اختلاف القاعدة الفكرية ( الأيديولوجية ) التى قام عليها الانتاج الفنى فى عصور الفراعنة عن القاعدة الفكرية للفن فى العصر الحديث .

وربما بسبب التغير الذى حدث فى البيئة والتى لها تأثير هام على الشكل الفنى ، فالفنانون المعاصرون يعيشون فى المدن الكبرى — القاهرة والاسكندرية — وبيئة المدن الحديثة لا تمت بأية صلة الى البيئة التى عاش فيها الفنان فى مصر القديمة .

وهناك أيضا الاختلاف فى خامات العمل الفنى ، فالمواد التى ينتج بها الفنان عمله وتلك التى يشكلها تفرض احترام خصائصها .. ومن النادر أن نجد فنانا يستخدم اليوم نفس خامات الأعمال الفنية الفرعونية .

وأخيرا هناك الصفة الجنائزية لمعظم الآثار الفرعونية المتبقية حتى الآن ، مما يجعل استلهام هذا التراث يحقق مناخا يوحى للمعاصرين بجو المقابر والجبانات .

## ثانيا : الاتجاه التقليدى :

وهو الاتجاه الذى تزعمه ( محمد حسن ) و ( أحمد صبرى ) من الجيل الأول وكانت لديهما قدرة على الرسم وفق نمط الكلاسيكية الجديدة كما ابتدعها فى فرنسا ( جاك لويس دافيد ) و ( جان دومنيك آنجر ) من ناحية ، وأيضا وفق الأسلوب ( التأثرى )

الذى يحتفل بوقع الأضواء على الأشكال كما عرف فى أعمال ( كلود مونيه ) و ( رينوار ) و ( ادجار ديجا ) خلال السبعينات والثمانينات من القرن الماضى فى فرنسا .

وداخل نطاق الاتجاه التقليدى عند الرواد نجد أن أعمال ( محمود سعيد ) الذى سعى الى التعبير عن احساسه بالمصرية وفق منهج مثالى ، قد طعم أعماله ببعض السمات الفرعونية بينما تتبع فى معظمها منهج الاضاءة الذاتية للأشكال متبعا مكتشفات اللون والضوء كما قدمها فنانو ( الفلاندرز ) : ( فان دايك ) و ( فان دوفن ) ومدرستهم .. بينما اتجه زميله ومنافسه الفنى ( محمد ناجى ) الى استلهام أسلوب سيزان فى التلوين فى عدد كبير من أعماله .

هذا فى حين أسس ( يوسف كامل ) اتجاها تأثريا داخل نطاق هؤلاء التقليديين اتبعه من بعده كامل مصطفى وحسنى البنانى وصبرى راغب ومحمد صبرى وحسين بيكار من الجيل الثانى .. بعضهم تتلمذ على يدى يوسف كامل والبعض على يدى أحمد صبرى ، لكنهم جميعا يقدمون تنويعات على الأسلوب التأثرى ويقتربون أحيانا من أسلوب الكلاسكية الجديدة .

**ثالثا : الاتجاه الشعبى :**

. يتميز الاتجاه الى استلهام الفنون الشعبية بخط ممتد ومتطور، يبدأ بفنان الجيل الأول الرائد ( راغب عياد ) .. الذى لم يحتفظ فى بيته سوى بلوحتين يعود تاريخهما لأيام الدراسة ، اتبع فيهما الأسلوب الأكاديمى تحمل احداهما تاريخ ١٩١٤ .. لكن كل أعماله بعد عودته من بعثته الحكومية عام ١٩٣٠ تمثل خروجا مبكرا على المنهج التقليدى ، فقد سلك مسلكا تعبيريا يحتفل بالخطوط ويعطيها مكانة أعلى من مكانة الألوان ، ولهذا تقترب سماتها من الكاريكاتير ، وهى تعالج الموضوعات الشعبية وتصور التقاليد والعادات الريفية وخاصة الأفراح والمقاهى بالاضافة الى أعماله الدينية التى رسمها بأسلوبه المميز دون الالتزام بتقاليد الفن القبطى الجامدة والتى لازالت تفرض نفسها بقوة حتى اليوم على رسم الايقونات فى الكنائس .

هذا الاتجاه الشعبى يجد استمراره فى أعمال سيد عبد الرسول من الجيل الثالث ، وهو يقدم عالما بهيجا تظهر فيه الفلاحات حاملات الجرار أو السلال ، مع حيوانات الحقل ، بينما تبدو ملابسهن المزركشة بوحدات شعبية زاهية الألوان . كما قدم الكثير من الموضوعات الشعبية مثل رقص الخيل وزفة العروس .. وهى الموضوعات التى عالجها أستاذه ( عياد ) ولكن بأسلوب خاص يحتفل بملمس السطح ويثريه ، وتتصاعد لوحاته نحو الفرح والبهجة نتيجة استخدامه لوحدات الزخرفة الشعبية مثل التثليث والتصليب والتربيع دون الوقوع فى التنميقية .

ويندرج تحت هذا الاتجاه عدد كبير من الفنانين الذين يتجه بعضهم الى اضافة عناصر سريالية أو تعبيرية الى رؤيتهم للوحدات والموضوعات الشعبية أمثال حامد ندا وخميس شحاته وعبد الهادى الجزار فى — مرحلة اهتمامه بالأساطير والحيلة الشعبية فى المدن — ثم محمد حسنين الذى يطعم أشكاله ببعض الوحدات الهندسية الاسلامية ويضفى على الوجوه مسحة فرعونية سكونية . ثم على دسوقي الذى يهتم بابراز طغيان الضوء الساطع ووهج الشمس القاسية مما يؤدى الى اغراق الأشكال فى غلالة من الضباب أو غبار الرمال مع ( احالة ) الألوان الى لون باهت متقارب ..

هذا فى حين يتجه سعد كامل الى رسم وحدات الفن الشعبى مكبرة بعد أن يخضعها لقواعد أسلوبه فى فن الحفر والتصوير الزيتى وبأسلوب ( الباتيك ) وكذلك على السجاد .. وهو من الفنانين الذين يؤمنون بأن عليهم رسالة تثقيف وتوعية الفنان الشعبى وتوجيهه ، وقد هاجم اتجاهه المهتمون بالفن الشعبى الذين أعلنوا أن هذا الاتجاه يهدد أصالة هذه الفنون وينزع عنها الجانب الفطرى والتلقائى بها .

## رابعا : الاتجاه الى الأغراب فى الشكل :

يضم هذا الاتجاه جميع الفنانين المصريين الذين ظهروا فى مصر من منتصف الثلاثينات وأعلنوا الحرب على الاتجاهات التقليدية،

ثم اتبعوا المدارس الفنية الحديثة والتى ظهرت فى الغرب بعد التأثرية وحتى انتهاء الحرب العالمية الثانية ، كالوحشية ( الفوف ) والدادية والسريالية والتكعيبية والتعبيرية والتجريدية .

لقد بدأ الاتجاه الى الأغراب فى الفن التشكيلى بزعامة المفكر والفنان رمسيس يونان ( ١٩١٣ ـ ١٩٦٦ ) وشارك فى تأسيس جماعة ( الفن والحرية ) عام ١٩٣٩ التى ضمت فؤاد كامل وكامل التلمسانى وجورج حنين وكمال الملاخ ، بالاضافة الى عدد من الفنانين الأجانب الذين كانوا يقيمون فى القاهرة ، وقاموا بالدعاية للاتجاه السريالى ـ ثم عادوا وكونوا جماعة ( جانح الرمال ) عام ١٩٥٤ ثم جماعة ( المجهول لا يزال ) عام ١٩٥٨ وكان القاسم المشترك فى أعمالهم هو الاغراب .. وكانوا عندما يتحدثون عن الحرية يطلبون ( الحرية للخيال السجين .. واعادة الرغبة بكل ما بها من قوة ، واعادة الجنون بقوته القاتلة الى الأشياء ) وعندما يتحدث فؤاد كامل عن ( اللامعنى خارجنا كما هو داخلنا ) يقول بلغة كهنوتية : ( على وحدى أن أنطلق فى الظلام ، أتضرع الى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة ، لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق ) .

وخلال الحرب العالمية الثانية ظهرت جماعة ( الفن المعاصر ) بقيادة المفكر حسين يوسف أمين ، اتجهت هذه الجماعة الى الاغراب ولكن من خلال عناصر شعبية مصرية ، فحاولوا تقديم تفسير ميتافيزيقى للحياة فى الأحياء الشعبية وبين المشعوذين والسحرة ولاعبى السيرك والحواة ومجاذيب الحسين والسيدة زينب ، وكان من أقطاب هذه الجماعة عبد الهادى الجزار وحامد ندا وماهر رائف وابراهيم مسعودة وكمال يوسف . وكلهم فى ذلك الوقت حاولوا تقديم « سريالية مصرية » وان تغيرت أساليبهم بعد ذلك .. توفى كمال يوسف فى سن مبكرة ، وهاجر ابراهيم مسعودة الى أمريكا وقطع صلاته بمصر ، وأحرق ماهر رائف لوحاته القديمة لأنها ضد الاسلام !! وانتقل عبد الهادى الجزار الى التعبير عن عالم الفضاء وتوفى عام ١٩٦٦ وهو فى قمة من قمم الابداع الجمالى .. وواصل المسيرة محتفظا بالاتجاه الى الاغراب

مع استخدام العناصر الشعبية فنان واحد هو ( حامد نـــدا ) الذى لا يزال يواصل الابـــداع فى هدوء دون انقلابات عنيفة فى فنه .

وهناك بين الأجيال التالية فنانون اتجهوا الى الاغراب فى بعض مراحلهم الفنية مثل صالح رضا وعمر النجدى ورمزى مصطفى وجاذبية سرى وفرغلى عبد الحفيظ ومحمد رياض سعيد ، وذلك تحت الحاح فكرة استخدام أجرومية تشكيلية جديدة تلائم العصر الحاضر ، وربما كانت أعمال محمد رياض سعيد هى أكثر أعمال هؤلاء تحقيقا للدهشـــة والاستغراب لاتباعهـــا أسلوبا سرياليـــا يخضع لنفس المنطق الـــذى استخدمه ( سلفادور دالى ) لتحقيق الدهشة والاغـــراب .

## خامسا : اتجاه التجريد الاسلامى :

اذا كان الاتجاه الى الاغـــراب تأسس من منطلق مسايرة الاتجاهات الحديثة والمعاصرة فى الفن الغربى فان هناك اتجاها ظهر مع ارتفاع صـــوت الدعوة الى « القومية العربية » واشتد مع طرح قضية « الأصـــالة والمعاصرة » واحتلالها بؤرة المناقشـــات الفكرية خـــلال السبعينات .

هذا الاتجاه يميل الى مخاطبة الغـــرب بلغة الفن التشـــكيلى المنتشرة هناك مع الاعتماد على ركائز مناسبة فى التراث .

ومع تزايد الأبحاث النظرية حول الفن العربى القديم والتراث الاســـلامى ، واتجاه عدد من المفكرين الى اطلاق ( كلمة التجريد ) على الكثير من الأشكال والزخارف العربية والاسلامية القديمة . ثم ظهور ( الفن البصرى ) بريادة ( فاسار يللى ) مع وجود أهداف ( بصرية ) لبعض الأشـــكال الفنية العربية مثل زخارف المشربيات « الشناشيل » فى العمارة الاسلامية .

من هـــذه المنطلقات ظهر الاتجاه الى اســـتلهام الزخارف العربية والفنون الاسلامية فى لوحات عدد من الفنانين المصريين — المرسومة ايضا على حامل الرسم — ويتزعم هذا الاتجاه بل ويدعو

اليه الدكتور « محمد طه حسين » الذى ذهب الى حد اعتبار أن مذهب الأشياء فن«فن الأوبجكت» الذى يتزعمه الفنان الألمانى (جوزيف بويز)، كان موجودا فى التراث الفنى العربى . وهو يحاضر عن هذا الرأى فى أكاديميات الفنون بألمانيا وينتج لوحاته ومجسماته تحت الحاح هـذه الفـكرة .

بينما يكتفى الفنان رؤوف عبد المجيد باستلهام الزخارف العربية والأشكال الناتجة عن اضاءة مشكاة اسلامية مثلا ، فى تحقيق لوحات ذات مظهر تجريدى ولا تخلو من الايقاع الزخرفى للفنون الاسلامية .

بينما يتجه الفنان أحمد نوار الى استلهام الايقاع الهندسى فى الفن الاسلامى لتحقيق لوحات بالغة الرقة وقادرة على اثارة اعجاب المشاهد العربى والمشاهد الأوروبى فى آن واحد .

ولعل من أسباب نجاح هذا الاتجاه انه يعتمد على التراث الأقرب زمنيا والذى لازالت مؤثراته الفكرية قائمة فى العالم الاسلامى رغم اختلاف الشكل الاجتماعى الذى أفرزه واستخدمه عن الشكل الاجتماعى الآن ، واختلاف الأهداف القديمة للفن الاسـلامى عن الأهداف الحالية للوحة الفنية .

وتندرج تحت هـذا الاتجاه أعمال الفنانين ( الحروفيين ) الذين يستخدمون حروف اللغة العربية وكلماتها فى لوحاتهم الفنية ، وهم كثيرون ، بعضهم بدأ هذا الاتجاه من الخمسينات ، لكنه أصبح اتجاها عاما شائعا فى السبعينات ، وأقطابه يستخدمون الحروف العربية كعنصر تشكيلى منفرد أو مع عناصر أخرى ليحقق من خلالها ايقاعات جمالية خالصة بعد أن يفرغها من مضمونها الصوفى القديم.

ومن ابرز ( الحروفيين المصريين ) حامد عبد الله الذى يعيش فى باريس ويعمل على أن تعبر الكلمات عن دلالاتها بأسلوب تشكيلى يتطابق مع معناها اللغوى . والمثال الراحل جمال السجينى الذى وزع حروف الكلمات العربية ليشغل بها الفراغ ويحقق ايقاعا زخرفيـا ورمزيا فى آن واحد ، ثم الدكتور ( يوسف سيده ) الذى يوزع الكلمات حول صور الأشخاص الذين يرسمهم ، مستخدما الألوان التى تؤلف

المجموعة الشعبية المستخدمة فى صناعة ( الخيامية ) أو ( النسيج المضاف ) .. ثم الدكتور ماهر رائف الذى يدعو الى الاقتصار على استخدام الكتابة العربية فى فنون الرسم والحفر .

ثم الفنان أحمد فؤاد سليم الذى تتحول الكتابة العربية فى لوحاته الى ما يشبه الديدان أو الحبال المعقودة أو الثريات المعلقة فى الهواء .. وفتحى جوده الذى لا يقتصر فنه على اللوحة ، وانما يجرى أبحاثه على استخراج أشكال جديدة لحروف المطبعة . ويضم الاتجاه الحروفى أيضا الفنانين سامى رافع وحامد ندا وخميس شحاته وسعيد العدوى وفرغلى عبد الحفيظ وحسين الجبالى وكمال السراج وثروت البحر وعز الدين نجيب ومحمد أباظه وعطيه مصطفى ... وهؤلاء ان لم يكن الخط العربى هو محور أعمالهم الفنية كلها ، الا انه شغلهم فترة من الوقت وكان ميدان ابداعهم خلال احدى مراحل انتاجهم الفنى .

## سادسا : الاتجاه التعبيرى الاجتماعى :

فى عام ١٩٤٦ تكونت فى مصر ( جماعة الفن المصرى ) وكان من اقطابها الفنانون محمد حامد عويس وجاذبية سرى وانجى افلاطون .. هذه الجماعة كانت تعمل على ربط الفن بالحياة الاجتماعية وكانت تطلق على أعمالها اسم ( الفن الواقعى ) . لكن اعضاءها — من البداية — رفضوا الشكل الواقعى والأسلوب الطبيعى فى الرسم ، وهكذا تبنوا افكار ( الواقعية الاشتراكية ) التى سادت فى الاتحاد السوفيتى ثم شرق أوروبا ، دون الالتزام بالقيود الشكلية لهذا المذهب . فكانوا يروجون لضرورة الالتزام بالتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية ، والانحياز الى جانب العمال والفلاحين والمناضلين بالأسلوب الفنى المتميز لكل فنان ، أى أسلوب تعبيرى غير ذاتى ، بمعنى اعلاء القيمة التعبيرية فى العمل الفنى الذى يتناول القضايا والمشاكل الاجتماعية . لهذا أفضل أن أطلق عليه اسم ( التعبيرية الاجتماعية ) تمييزا له عن التعبيرية الذاتية التى ظهرت فى المانيا فى مطلع القرن العشرين من خلال ( جماعة القنطرة ) ، والتعبيرية الذاتية تدخل ضمن الاتجاه الى الاغراب الذى سبق التعرض له .

ان التعبيريين الاجتماعيين فى مصر لا تجمعهم صياغة شكلية متشابهة ، ويتحركون فى مجال أكثر اتساعا من مجال حركة الواقعية الاشتراكية ، ولكنهم جميعا يلتزمون بالرسم التشخيصي والتعبير عن القضايا الاجتماعية والانسانية .

كان المثال جمال السجينى رائدا لهذا الاتجاه فى فن النحت ، وخاصة فى أعماله على النحاس المطروق ، كان فنـــان الأحـــداث السياسية ، يستخدم الرموز لتكثيف التعبير عن العناصر المختلفة التى يتعرض لها .

جاذبية سرى ، التزمت فى تلك المرحلة من فنها ، والتى امتدت حتى منتصف الستينات ، بالتخلى عن التضليل ومحـــاولة اعطـــاء الاحساس بالتجسيم من أجل احترام الشكل المسطح للوحة الفنية، وعبرت عن قضايا المرأة العاملة ومشكلة تعدد الزوجات والمعتقلات ونضال الشغيلة فى مصر .

محمد عويس ، استلهم أعمال الفنانين المكسيكيين الذين تألقوا فى الثلاثينات وخاصة دييجو ريفييرا . بينما تبنت انجى أفـــلاطون المجموعة اللونية للتأثريين والأسلوب التنقيطى لتعبر عن حيـــاة العمال الزراعيين والحياة فى السجن وجهاد المناضلين .

حسن سليمان يعتبر أن كل ما فى الطبيعة من أشكال قادر على التعبير فى القضايا الاجتماعية طبقا لطريقة التناول .. وقد تواضعت مجموعته اللونية التى سيطرت عليها الرماديات لتحقق احساسا دراميا تراجيديا وفى نفس الوقت لم يمتنع عن تناول الأحداث الهامة ، فكانت لوحته ( ٥ يونيو ١٩٦٧ ) أفضل عمل فنى يعبر عن هزيمة الفلاح المصرى امام الأسلحة المتطورة فى تلك الحرب .

آدم حنين كان علما على هذا الاتجاه طوال الخمسينات فقد حقق فى النحت خطوة أكثر تقدما مما حققه السجينى ، بتعبيره الهادىء غير الصاخب عن الأحداث والتخلى عن الشكل الدعائى والاهتمام بتحقيق التأثير فى المشاهد عن طريق تكامل الشكل الفنى وقوة تعبيره من المناخ العام دون الارتباط بحدث بذاته .

صلاح عبد الكريم فى مجموعة تماثيله التى شكلها من نفايات المعادن عبر عن قضية الاغتراب وعن رعب الانسان امام أسلحة الدمار الشامل بطريقة رمزية ، وذلك عن طريق تشكيل حيوانات خرافية مشحونة بطاقة هائلة وتبدو مرعبة فى آن واحد ، انها تذكرنا بالحيوانات التي سجلها الانسان الأول على جدران كهفه .. ونجد نفس الاتجاه فى حيوانات المثالين عبد الحميد الدواخلى ومحمد هجرس .

أما جورج البهجورى فقد اختار حياة الأطفال المحرومين من حياة الطفولة موضوعا لأعماله فى فن التصوير الزيتى ، وهم الذين يعملون فى تصليح السيارات أو خدما أو صبيان الكوائين وصور هذه المأساة الاجتماعية بأشكال وألوان تستمد جذورها من الفن القبطى فى مصر .

ونستطيع أن نجد بين اتباع هذا الاتجاه الفنان لطفى الطنبولى والفنانة زينب عبد العزيز وكلاهما التزم بالواقعية الاشتراكية طبقا لمفهومها التقليدى المعروف بحيث لا يخرج الشكل عن حدود التأثرية .. وقد قدما أحسن تسجيل لعمال مزارع العنب وحياة الصيادين والحياة على شطآن بحيرة السد العالى ، مع أعمال أخرى للمناظر الطبيعية والصخور والأشجار لها اسقاطات رمزية على جفاف حياة المكافحين وقسوتها وصلابتهم فى المقاومة .

## سابعا : اتجاه الفانتزيا :

المقصود بهذا الاتجاه الخيالى هو الاطار البالغ الرقة والاناقة مع التأيكد على علاقات شكلية محببة للعين والاستغراق فى الخيال العاطفى ..

لعل أهم الفنانين المصريين الذين اتبعوا هذا الاتجاه هو سيف وانلى مع اخيه أدهم .. لقد كان المسرح وفرق الرقص الشعبى والباليه الوافدة الى مصر والتى كانت تقدم عروضها على خشبة دار الأوبرا قبل احراقها عام ١٩٧٢ بالقاهرة وعلى مسرح سيد درويش بالاسكندرية ، كانت هذه العروض هى موضوع عدد

كبير من أعمالها الخيالية التنفيذ والتى تعطى مع بقية الأعمال احساسا للمشاهد مشابها للاحساس بالطرب عند الاستماع للموسيقى الخفيفة والراقصة .

ومن زاوية ثانية تندرج تحت هذا الاتجاه أعمال الفنان يوسف فرنسيس بنسائه الرقيقات البالغات الحسن وهن محاطات بالأشواك أو خيوط العنكبوت أو الأخشاب الخشنة الملمس فيتحقق من هذا التناقض تعاطفا مع هذه الشخوص الخيالية المواقف .

من طرف آخر تدخل لوحات الفنان صلاح طاهر — خاصة فى مراحله التجريدية الملونة — تحت هذا الاتجاه الخيالى ، حيث الاهتمام بالتوافقات اللونية والصراع والتكامل بين الخطوط والدرجات اللونية المجردة التى تحقق ايقاعا موسيقيا راقصا طربا .

**ثامنا : الاتجاه الفطرى :**

ويضم هذا الاتجاه عددا من الفنانين الذين ينتجون بغير دراسة اكاديمية ولكن على نفس النمط الغربى أى لوحة الحامل والتمثال التزيينى الصغير . وهؤلاء يوجد منهم عدد كبير مجهول توفرت له امكانيات العمل والانتاج بغير عوائق نتيجة انتشار قصور الثقافة عندما كانت سياستها اتاحة الفرص لأبناء الأقاليم للتعرف على فنون العاصمة مع تشجيع المواهب فى مواقع هذه القصور ورعايتها .. وقد حققت هذه السياسة ظهور عدد من الموهوبين الفطريين خلال الستينات .

من بينهم صياد السمك المعروف باسم ( شحاته الصياد ) بالاسكندرية وهو ينحت أشكاله فى صخور البحر ويرسم هذه الشعب والصخور والمراكب بأسلوب فطرى نقى لا يقل فى روعته وتأثيره عن أعمال ( هنرى روسو ) الجمركى الذى تعرض أعماله فى المتاحف العالمية .

وفى القاهرة اشتهر من بين هؤلاء محمود اللبان الذى يبيع اللبن ويعيش فى منطقة الغورية وهى من أحياء القاهرة القديمة الأصيلة فى معمارها .. وهو ينحت تماثيله فى خامة الجبس .

ولكن هناك مثالين بدا حياتهما الفنية بالاتجـاه الفطرى ثم اختلطا بالفنانين المؤهلين أكاديميا واكتسبا مهارات أخرجتهما من عـداد الفنانين الفطريين ، هما « محمـود موسى » بالاسكندرية « وعبد البديع عبد الحى » بالقاهرة . .وكلاهما ينحت تماثيله فى الأحجار الصلدة مباشرة ، بل هما الوحيدان بين المثالين المصريين اللذان يقتصر عملهما الفنى على النحت المبـاشر فى الحجـر بغير تصميم سابق . ان عبد البديع عبد الحى كان يعمل طباخا فى بيت هدى هانم شعراوى التى كانت ترعى الفن والفنانين الى جانب نشاطها فى الحركة النسائية ، وعندما تبينت موهبته التلقائية أتاحت له فرصة الدراسة والعمل فى كلية الفنون الجميلة ، فتدرب على العمل بالأسلوب الأكاديمى .. أما محمود موسى فقد كانت مهنته التى ورثها عن أجداده هى الزخارف المجسمة للعمارات .. وخلال اختلاطه بالفنانين الأجانب فى أتيليه الاسكندرية بدأ يجد تشجيعا لعمل تماثيله التى كان يبدعها الى جانب عمله المهنى . واحترف النحت ، وهو يحتل اليوم موقعا متقدما فى الحركة النحتية بمصر لا تزال تحتفظ بلمسة فطرية مع التصدى لحلول المشاكل الشكلية للكتلة والفراغ .

ويدخل فى اطار الاتجاه الفطرى انتاج الفنانة تحية حليم التى تمتلك حسا لونيا عاليا للغاية وترسم الشخصيات بتلقائية وفطرية جعلت أعمالها تجد رواجا عظيما فى دول شمال أوروبا ..

**صبحى الشارونى**




١٩٨٥

الاخـــــراج : عبد الحليم ابو صير
اشراف تنفيذى : عــزت الليثى

الهيئــة العامة للاستعلامات




١٩٨٥

مطابع الاهرام التجارية القاهرة - مصر